

## 『むさしふり』試論

——天和期蕉門の俳風をめぐって——

佐藤 勝 明

天和期とは、元年（一六八一、九月二十九日に延宝より改元）から四年（一六八四、二月二十一日に貞享と改元）まで短期間ではあるが、俳諧史においては、俳諧の本質的な変革期として位置づけられる。いいかえれば、それは無心所着の滑稽を中心とする宗因流俳諧を超越する過程であり、芭蕉・其角らがその中心的な存在であったことは周知の通りである。本稿で取りあげる『むさしふり』（天和二年三月上旬刊）は、京都俳人望月千春の編になる俳書であるが、拙稿「天和期蕉門の陣容——『むさしふり』入集者の検討を通して——」<sup>①</sup>に記したように、芭蕉や其角がその成立に大きく関与した、其角編『みなしくり』（同三年六月中旬刊）の先駆をなす蕉門系撰集であり、当時の蕉門の俳風や志向をさぐる上でも重要な資料と考えられる。同書の特色については、すでに『日本古典文学大辞典』（岩波書店）の「武蔵曲」の項に石川八朗氏の適切な御指摘があり、これより引けば、「擬漢詩文調と破調」、「漢詩的な詩情を消化しつつあったことを示す作品」の散見と「寓言的表現や滑稽なもじり」の残存、「閑寂な世界への確

かな志向」と「伊達な世界への好尚」の共存となる。本稿は、同書所収発句についてこうした諸点を再検討し、あわせて天和期蕉門の俳風を考えようとするものである。なお、発句の掲出にあたっては、古典俳文学大系『蕉門俳諧集 一』（集英社 昭和47年刊）の翻刻をもとに、その底本である東大竹冷文庫本にもあつたが、私に濁点等を補い、句頭に記号や番号を適宜に付した。

—

天和調俳諧の特徴として字余り・破調・漢詩文調などをあげることは、いわば俳諧史の常識であろう。字余りは俳諧において珍しいものではなく、そのもたらす効果も、たとえば、山下一海氏が「字余りの世界」で指摘されたように、寛文期に多い芭蕉の六・七・五の発句に「ゆっくりとうたうような調子」が見られるなど、見過ごすことのできないものではあるが、こうした字余り句の圧倒的な増加と極端な字余り句の登場に、天和調俳諧の一つの特徴が認められる。また、字余りと破調は混同されることも多

いが、仁平勝氏の「字余り論」<sup>(3)</sup>によれば、「字余りや字足らずとは算術的な字数(音数)の問題」、「破調というのはリズムの問題」であり、両者は「原理的に別のこと」であるという。字余りが基本的には定型のリズムを保持するのに対して、破調は定型のリズムそのものを変える試みであるともいいかえられよう。もともと、自悦編『空林風葉』(天和三年九月奥)などに顕著であるが、字余りと破調が合体した作品の多いことも、天和調俳諧の一特徴ではある。

以上のことを確認した上で、『むさしふり』所収発句(連句の立句をふくめて六十二句)について、それぞれの構成を分析すると、

17音(±0)	五・七・五	23句
18音(+1)	六・七・五	16句
	五・八・五	6句
19音(+2)	七・七・五	1句
	六・八・五	1句
	五・七・七	1句
20音(+3)	八・七・五	1句
	七・八・五	4句
	五・十・五	1句
	七・七・六	1句
	九・四・七	1句
21音(+4)	九・七・五	1句
	八・八・五	1句

八・七・六 1句

22音(+5) 十・七・五 2句

24音(+7) 十・九・五 1句

となり、字余り句が全体の三分の二近くをしめ、五字余り・七字余りといったものも散見されるなど、彼らが字余りの導入には積極的であり、これが俳壇全体の風潮と一致することも一応は認められる。しかし、字余り句の多くは五・七・五のリズムを基調とするものであり(字余り句の半分以上は中・下が七・五)、極端な破調句は意外なほど少ない。このことは、彼らが字余りは取り入れても、発句のリズムを逸脱することに対しては慎重であったことを示しており、この点で、同書は『空林風葉』などとは一線を画するものであったことが明らかとなる。

こうしたことは、延宝九年五月十五日付の麿庵宛芭蕉書簡によって裏付けることができ、当時の芭蕉が字余りをどう考えていたかは、その中の「句作のいきやう」なる五項目の一つによって如実に知られる。そこには、

文字あまり、三四字、五七字あまり候而も、句のひゞき能候へばよろしく、一字にても口にたまり候を御吟味可有候事。とあり、これが意味するところは、芭蕉が「五七字」といった大幅なものをふくめて字余り句を肯定し、その前提として「口にたま」らない「句のひゞき」のよさを条件にしていることである。山下氏は先に記した論稿中で、天和期の一見すると佝僂贅牙な芭蕉句の底にも「実のはびやかな呼吸」が流れていることを指摘されたが、この書簡の記事で明らかのように、これは芭蕉自身もよ

く意識していることなのであった。芭蕉のこうした字余り観は『むさしふり』全体にも反映していると見られ、先述の通り、同書の字余り句の半分以上は一字余り（そのほとんどは六・七・五）であり、極端な破調句は非常に少ない。「五七字あまり」の句でも、嵐雪の「君こそ寝粉にせん<sup>初真そは</sup>」は十・七・五の構成であり、二行割り表記による中・下のくり返しの表現は、上句のよびかけるような軽快な調子とともに「句のひびき」を保証し、素堂の「舟あり川の隈ニ夕涼む少年哥うたふ」は十・九・五の構成だが、中句は発音上は七音に近く、倒置法を用いた上句の明快な調子とともに、定型からの逸脱をほとんど感じさせない。総じて、中・下の七・五（とくに下句の五音）はよく守られており、先に引いた仁平氏の論稿から表現を借りれば、「七・五といういわば収縮のリズムが、俳句定型を守る」結果となっている。結局、同書所収の字余り句が定型破壊の衝動によるものでないことは明らかであり、発句としてのリズムは重視しつつも、より多くのことやものをのべようとする意欲が十七音の枠を破ったと解するのが妥当と思われる。

天和調俳諧において字余りが果たした役割の一つは、このより多くのことばによって作品世界を拡張しようとした点に認められ、それはいずれ淘汰・洗練されていくものではあるが、宗因流克服の過程で、その意義は決して小さなものではなかったといえよう。乾裕幸氏は「へうたう」俳諧から「へえがく」俳諧<sup>(4)</sup>で、字余りが「非俳諧ジャンル」の文学の文体、とりわけ佶屈聱牙な漢詩文体の摂取を、まったく同時に可能にした」と指摘されており、字

余りが漢詩文調を導いたのか、漢詩文体摂取の意欲が字余りをよびよせたのかはにわかに断定できないが、ともあれ、字余りと漢詩文調の結びつきが天和調俳諧に一つの成果をもたらしたことは確実である。次に、『むさしふり』所収句を通してその実態を見ていくことにしたいが、漢詩文体に擬しながらもその亜流にとどまらず、なお俳諧であるための要因として、芭蕉のいう「句のひびき」の重視は重要なものであらう。芭蕉が漢詩文に傾倒しつつも、この当時から俳諧の本質を深くとらえていたことは、再認識されてよいように思われる。

同書にあらわれた漢詩文調について、まずは表記・用語・言い回しといった点で例をあげ、その上で、その意義や芭蕉の認識の反映、あるいはそれとのズレなどを考えていきたい。表記では、「寄<sup>ス</sup>芭蕉」「寄<sup>ス</sup>灯<sup>ト</sup>鳴<sup>ル</sup>栗」と訓点使用が二、「月と泣夜」「時鳥旦夕」と句点使用が二、連字符使用（「山一<sup>ニ</sup>路」）が一、「梅咲リ」「蓋<sup>ツ</sup>漕<sup>グ</sup>」のごとく送りがないにカタカナを用いたものは二十句以上ある。その効果のほどはともかく、当時の蕉門系俳人が漢詩文的な表記の摂取に意欲的であったことは確認されよう。漢語の使用自体は貞門の俳言意識以来の一般的なものであるが、ここでは、「生雪魚」「餌<sup>エサ</sup>・刻<sup>キョク</sup>」「作<sup>サセ</sup>」「旦夕<sup>タンシツ</sup>」「泪<sup>ナミダ</sup>」「擬<sup>ナミ</sup>付て」などの特殊な用字やルビに新鮮なものが感じられる。たとえば、「生雪魚」はルビが意味、漢字の「生雪」が清新なイメージを示し、白魚のはかなさを効果的に描くがごときである。もっとも、加藤定彦氏が近世文学資料類従『統無名抄他』（勉誠社 昭和51年刊）の解説で指摘された、「正統的な字に俗訓を振」ったり「俗語に宛字」

をした「世話字」の俳壇一般における浸透を考慮に入れば、これも時代の風潮の産物ではあるが、単なる銜学趣味にとどまらず、対象を的確に表現する意欲もうかがわれよう。言い回しの点で漢文訓読的な調子が顕著なもの（傍線部）には次のような句がある。

a 梅咲リ松は時雨に茶を立ル比	杉風
b 月と泣夜。生雪魚の臙闇	其角
c 池はしらず亀甲や汐ヲ干ス心	素堂
d けふ汐干餌切し舟の刻ヲとふ	千春
e 夜ル国の夢ぬ寢覚や郭公	麁峙
f 時鳥旦夕。里さび燧うつ比	嵐雪
g 覆盆子取ル女棘袖引にひかれきや	喀山
h 舟あり川の隈ニ夕涼む少年哥うたふ	素堂
i 蓋ヲ漕ケ芋を餌にして月ヲ釣ン	曉雲
j 芭蕉野分して鹽に雨を聞夜哉	芭蕉
k 砧ッ吞涙や卑夫の私語	千春
l 螻の吟折節の秋の雨夕べ也	楊水
m 酒の声ナキ月ハ寄ル炬鳴ノ栗	才丸
n 茶の幽居炭の黒人を佗名也	其角
o 人消て胡馬雪ヲ鳴山路哉	麁峙
p 櫓の声波ヲうつて腸氷ル夜やなみだ	芭蕉

以上のように、同書所収句の半分以上が何らかの点で漢詩文的表現を取り入れていることが知られるが、その摂取が表面的な段階にとどまるものも多い。雲英末雄氏は『安楽音』の俳諧史的

位置——俳諧の漢詩文調を考える——<sup>(5)</sup>で、漢詩文調にも二つの方向があり、似船編『安楽音』（延宝九年三月刊）などでは詩句の換骨奪胎により滑稽をねらうのに対して、信徳ら編『諧七百五十韵』（延宝九年正月刊）や桃青編『俳諧次韻』（同年七月刊）ではその摂取が「漢詩文のもつ独自の詩趣」にまで及ぶと指摘されている。『むさしふり』が後者の系列に属することはいうまでもないが、同書にも前者のごとき傾向の句は少なくない。たとえば、dは、「舟に刻み剣を求む」の故事（『呂氏春秋』）をふまえた上ことさらに漢詩文的表現を用いるが、「汐干」なので釣り人が餌をとられた場所をたずねるといった句意の観念的滑稽句であろう。こうした句も多い一方で、a f h i m o p などには、漢詩文的な詩趣の具現を認めることができる。これらが一書全体では必ずしも多数でないことは注意を要するが、また、これらの句がおおむね閑寂な情趣をもつことも注目されよう。結局、俳壇一般と同様な、表面的な段階にとどまる漢詩文調句も少なくない中から、閑寂という点で、その影響が内容や情趣にまで及ぶ句も芭蕉の周囲ではあらわれはじめていたのである。もっとも、漢詩文のもつ情趣が閑寂だけに限られるわけではないが、かえってここに、当時の蕉門の漢詩文享受のあり方をうかがうこともできよう。次章では、この閑寂や伊達といった観点から入集句を検討することにした。

## 二

許六の『俳諧問答』には「師が風閑寂を好てほそし。晋子が風

伊達を好てはそし。此細き所師が流也。爰に符合す」との芭蕉の言が記されるが、これによれば、芭蕉は自分と其角の本質的な相違点として閑寂と伊達を認識していたことになる。そして、この二人は、『むさしふり』の成立にも大きく関与し、同書の俳風を左右しうる立場にいた俳人である。以上の点からしても、閑寂と伊達という観点は、同書を理解する上で有効なアプローチたりえよう。

前章と重なる句が多いが、隠逸・清貧・孤高などもふくめた「閑寂」な句をあげる。まず情景描写の句では、

ア梅咲リ松は時雨に茶を立ル比

イ時鳥旦夕。里さび燐うつ比

ウ蟻の吟折節の秋の雨夕べ也

エ人消て胡馬雪ヲ鳴山路哉

杉風

嵐雪

楊水

塵峙

などがある。アは、春の時雨にぬれる松の視覚的あるいは聴覚的印象を茶の湯にたとえているが、字余りの下句が余情の醸成に効果的で、上句の梅のイメージをあざやかなものにする。イは、同書には珍しい破調句だが、やはり字余りの下句が村人のささやながら暖かみのある生活を想像させ、余情・俳味をただよわせる。ウは、上句の聴覚イメージが効果的で、中・下の漢詩文的な調子とともに、秋雨夕景の詩趣をよく示している。エは、「胡馬依北風」(『文選』「古詩十九首」)といった詩句をふまえ、雪にいななく馬に託して望郷の念をあらわすが、背後には寒天の広がりまで連想され、寂然とした趣を感じさせる。これらの句には、なお作為的・観念的な面も見られないではないが、滑稽の素材として

ではなく、情景そのものを正面から扱った結果、閑寂な情趣の具現に成功している点は貴重で、景気流行の先駆としても注目される。同じく人物を扱った句には、

オ佗ヲすめ月佗斎がなら茶哥

カ雨冷に羽織を夜ルの蓑ならん

キ芭蕉野分して鹽に雨を聞夜哉

クひとりねの記泪此夕べ寄芭蕉

ケ鯉の時宿は雨夜のとうふ哉

コ酒の声ナキ月は寄レ炉鳴栗

サ茶の幽居炭の黒人を佗名也

シ屏凝付て水の心かくれ菴

ス槽の声波ヲうつて腸水ル夜やなみだ

セ行ずして見五湖煎蠟の音を聞

ソ曰寝て閑なる年の夕べ哉

芭蕉

其角

芭蕉

瓢落

素堂

才丸

其角

昨雲

芭蕉

素堂

似春

などがある。オは芭蕉の佗び宣言ともいうべきもので、復本一郎氏が「奈良茶歌」とは何か<sup>(6)</sup>で指摘されたように、漢詩の「盧仝茶歌」をふまえつつこれを芭蕉自身の「佗び」の世界に作りかえたものだが、「月佗斎」は『莊子』的虚構名であり、表現にはおおげさな談林調も残る。カは、前書の「秋夜話「隠林」から隠棲者の清談のさまと知られるが、羽織を「夜ルの蓑」と表現したところが一句の眼目であろう。キは、前書の「茅舎ノ感」が示すように草庵独居の感慨を示したもので、諸注が指摘されるように、漢詩文における「蕉雨閑情」の主題をふまえているが、屋内の雨滴の音に集中する豊かな感受性が一句を独自なものとしている。

クは、同じく「蕉雨閑情」をふまえつつ説明的描写に終始するが、キと並置され、キと補充し合う句として意味をもつ。ケは、鏝が旬の時期に豆腐に箸する人物を描くが、「雨夜」は閑寂なイメージをもたらし、おのずとその人物の清貧さをうかがわせる。コは漢句めかしたもので、月光の視覚イメージ、炬にはせる栗の聴覚イメージが作り出す閑寂な空間に、酒宴もなく閑居に自適する人物を浮かび上がらせる。サは、風雅を楽しむ人物を描くが、自らを「炭の黒人を佗名也」と名乗らせたところに、隠逸を誇る自負心が示される。シは「芭蕉の閑々とふ」の前書をもち、清逸を意味する「氷心」を「氷の心」と和語化し、芭蕉の生活への共感を示す。スは前書に「深川冬夜ノ感」とあり、草庵独居の孤独・寂寥感を詠嘆的に表現するが、上句の聴覚イメージが効果的で、深い余韻を残す。セは、長文の前書が示すように芭蕉の暮らしぶりへの賛意を表明したもので、いながらにして芭蕉庵の「煎蟬せんせみの音を聞きくようだと表現する。ソは「米つかず餅つかぬ宿はみずから清貧にはこる」の前書をもち、貧を苦にせず悠然と歳末を過ごす人物を描くが、「曰寝て」閑ひまの表現が泰然とした気分によく見合う。

以上、「閑寂」の内容やその表現にはかなりの違いが見られるものの、ともかく、「閑寂」句が全体の四分の一以上をしめている事実は無視しえない。同一の題材を扱ったカキクやシスセなどを見ても、芭蕉句の詩情の高さはきわだっており、芭蕉と其角を比較しても、後者に表現技巧の重視や、石川八朗氏が「同門評判(一)」で指摘された、「閑寂を求める姿勢をあらわに示して

擬制的な、本質的には伊達な心情」が認められるのも事実であるが、閑寂に対する志向が芭蕉だけのものでなく、その周囲で共有されていたことは認められなければならない。クシセなどに明らかなように、それは多分に芭蕉への賛意・共感にもとづくものであったであろう。ともあれ、芭蕉を中心とする人々の中に閑寂な世界を求める姿勢が共有され、漢詩文への傾倒とも相まって、これが対象を誠実に描く姿勢や余情の獲得へと向かいつつある点、大いに評価されなければならない。

一方、遊興・享楽・艶麗などもふくめた「伊達」な句としては、

タ 梅柳さぞ若衆哉女かな

芭蕉

チ 遠浦小船鏝に見たし花涼見

其流

ツ 名盛や作恋五郎花さだめ

其角

テ 桜狩遠山辛夷しんいうかれ来ぬ

嵐蘭

ト うかれ行月網笠の窓まど家として

角止

ナ 闇の夜は吉原ばかり月夜哉

其角

ニ 凍死ぬ身の暁や樽たゞき

其角

などがある。タは、梅・柳の情趣をそれぞれ若衆・遊女にたとえて表現したもので、遊興の世界が一句の主題ではないが、「若衆・女」がかもしれない気分は艶麗であり享乐的である。チは、沖の漁船を遠望する花見客に託して初鏝へのあこがれを示したものの。ツは、「作恋五郎」なる享乐的な人物を虚構的に描くが、そこには曾我五郎の面影もただよう。テは、花見時分の遊樂的な気分辛夷も「うかれ」としたもので、談林的な手法ながら、その雰囲気はよくあらわれている。トが描くのは遊里へと浮かれ歩く網笠

姿の人物だが、それをひねって、まず月が「網笠の窓ヲ家として」いるとし、そのため月が「うかれ行」くのだと表現する。ナは、吉原の繁栄を闇夜の月と表現したもので、「やみの夜は松原ばかり月夜かな」（『俳諧小式』）を一語奪胎して遊興の世界に一転させる。ニは「樽うた」のあとにおかれ、死もかえりみず酒に浮かれ暮らす「やつこ道心」の凄絶な姿を描き、風狂性の強い人物描写となっている。

これらの句に関して注目されるのは次の三点であろう。第一に、ここには漢詩文的な表現がほとんど見られないこと。逆にいえば、漢詩文的な要素の摂取が「閑寂」と密接に関わることの裏付けともなる。第二に、「閑寂」句は秋・冬季、「伊達」句は春季のものに多く、季節が句の傾向にも関わっているらしいこと。第三に、「伊達」は其角や其角系俳人（其流・角止）の句に多く、曲折ある表現が見られること。「伊達」の句は、一書全体の中では必ずしも多数とはいえず、多分に其角の志向するものの反映と考えてよからう。その点、後述するように、芭蕉の夕は傾向を異にするものと考えられる。総じて、詩情の高みには欠ける憾みがあるが、対象のとらえ方や表現には評価すべきものがある。

ここで、同書のもう一つの側面にふれておきたい。同書には、「閑寂」や「伊達」といった範疇に入らない句も多く、次のような、談林の常套的手法である擬人法によった句も見られる。

又草の雄や蟬独いそぐ郭公  
ネ夜ル国の夢ぬ寢覚や郭公  
ノ郭公まねくか麦のむら尾花

藤匂子  
麋母  
芭蕉

其角  
ハ草の戸や犬に初音を隠る鳥  
ヒ鳥恨リ桜の敵杉の妻  
千春

卜尺  
フ蘇鉄鳴て老母艸は霜の笑草  
ハ雪辱し夜ルかつらぎの鰻姿  
晝雲

句意のとりにくいものが多いが、鳥虫草木神仙等を擬人化し、理屈による観念的・空想的な句であることは明白である。たとえば、蘇鉄は寒さに泣くが老母艸は霜にも平然と笑うといったもの、へは、醜姿で知られる葛城の神が雪明かりにその姿をさらすのを恥じるといったもので、ともに詩情を感じとることはできない。ほかに、嵐蘭の「海しらぬ山賤や海鼠やく夕べ」は、山賤が海鼠の食べ方を知らずに焼くという滑稽句であり、鼓角の「雪の卦や二陰生ヌル下駄の跡」も、雪上の下駄の跡を卦の二陰に見立てたにすぎない。同書には、こうした擬人化・見立て・寓言的発想・観念的句作などを興味の中心とする句も少なくないのであり、芭蕉のノも、詩歌では薄が人を招くものとして詠まれるのを表にかえ、その姿はほととぎすを招くようだと見立てたもので、やはり談林的手法にはよっているが、一句の主題はほととぎすの初音を待ちこがれる風雅な心であり、この点で先の句とは一線を画している。一方、其角のへは、民間に伝えられていたらしい禍福のいわれをふまえ、ほととぎすが犬にはえることを求めて初音を聞かせるといったもので、ほととぎすを「隠者鳥」と表現して「草の戸」に対応させるなど、表現のたくみさはきわだっている。『むさしふり』にさまざまな傾向が見られることは以上のごときであるが、芭蕉を中心とする人々に閑寂への志向が共有される

一方で、其角らに伊達への好尚が濃厚に見られること、談林色を残す作品もふくめて、どの傾向の作品においても芭蕉・其角の句がきわだった特徴を示していることは確認されてよからう。この両者の実践は、この時期の俳壇全体を見てもっとも高い水準のものであったと考えられる。次章では、同書の芭蕉句・其角句を再検討し、その「閑寂」や「伊達」、さらには両者に共通する「細き所」の有無などを検証していきたい。

### 三

まず、芭蕉句を順にかかげてみる。

1 梅柳さぞ若衆哉女かな

2 郭公まねくか麦のむら尾花

3 夕貝の白々夜の後架に昏燭とりて

4 佗テすめ月佗斎がなら茶哥

5 芭蕉野分して鹽に雨を聞夜哉

6 櫓の声波ヲうつて腸氷ル夜やなみだ

まさに多様な傾向の混在する中で、5・6など一連の「草庵の芭蕉」を髣髴させる句を当時の代表作とすることに異論はないが、ほぼ同時期に1のような句を作っていることから、これらにのみ芭蕉の志向を見ることは不正確である。深川への退隠以後、「草庵独居」の句に芭蕉の志向があらわれているのは事実<sup>(10)</sup>にせよ、個人的な体験や実感が普遍的な真実となるためには客観化の過程が不可欠であり、上野洋三氏が「深川芭蕉庵」で示されたように、これらも一つの文学的仮構なのである。5・6などの句は、この過程

を通して普遍性を獲得したと見られるが、この客観化において大きな役割を果たしたのが漢詩文調の摂取であったことも注意しておきたい。一方、1は漢字だけの表記（「梅柳嘸若衆哉女哉」）ながら、天和二年三月二十日付の木因宛書簡で「当春之句共」七句の冒頭に記されており、芭蕉自身もこの句には自信をもっていたようである。ちなみに残る六句は、

袖よごすらん田螺の蟹の隙をなみ

あさつきに稜やすらん桃の酒

梅咲リ松は時雨に茶を立る比

桜がり遠山こぶしうかれたる

主悪し桃の木に竿もたせたる

艶 奴今やう花にらうさいす

芭蕉  
其角  
杉風  
嵐蘭  
同  
芭蕉

であり、芭蕉が漢詩文的な「閑寂」句だけを標榜していたのではないことは明らかである。一面的に見れば「閑寂」と「伊達」は相いれないものであるが、堀切実氏が「延宝八年の芭蕉——へ虚構の草庵」の意味<sup>(11)</sup>で、「芭蕉にとって談林の超克とは、物の本質をいかに真実としてとらえるかということに帰していた」とされ、「艶 奴」の句などの「享乐的な浮世の世界のとらえ方も、同様な芭蕉の鋭い現実認識の姿勢に基づく」と指摘されたように、芭蕉にとっての重大事は対象をいかに正しく把握・表現するかであり、「閑寂」か「伊達」かは二次的な問題であったといえよう。その意味で、5・6は、自己を客観的にとらえ、演出過多ともいえる表現で、孤独という人間存在の根源的な問題に迫っており、1は、梅・柳のもつ情趣を冷静にとらえ、これをよりの確に表現し



ようとしており、漢詩文調の有無とは別に、ともに対象の客観的把握の努力には注目すべきものがある。芭蕉が1を自信作とした理由もここに求められよう。談林的な傾向の強い2に風雅な心を表現する姿勢が見られることは先述の通りであり、3は、背景としての『源氏物語』『夕顔』の世界、「夕貞・後架」といった庶民的素材、漢詩文的表現という三重の構造をもち、詩的境地模索の姿勢がうかがわれる。4は、5・6以上に侘びへの志向を明確にし、一つの風狂像を示している。素材や表現はさまざまながら、その根底には、客観的な視点、本質的な次元での対象把握、詩的純化へのたゆみない努力などの点で共通したものが感じられ、このように、芭蕉は確実に宗因流俳諧を超越しつつあったのである。

次に、其角句を順にかかげる。

7月と泣夜。生雪魚の鰓闇

8名盛や作窓五郎花さだめ

9草の戸や犬に初音を隠者鳥

10闇の夜は吉原ばかり月夜哉

11雨冷に羽織を夜ルの蓑ならん

12茶の幽居炭の黒人を佗名也

13凍死ぬ身の暁や樽たゞき

ここにも多様な傾向が混在するが、芭蕉句と比較して、より軽快な調子が共通して認められる。また、「閑寂」句に分類した11・12などにも芭蕉句のごとき緊迫感はなく、むしろ泰然とした趣が強くだよう。8・10・13なども、伊達や享楽の世界そのものを正面から描く点で、芭蕉の1とは明らかに異なる。9の表現技巧、10の

一語奪胎、11の見立てなども其角句の特質と見られよう。今泉準一氏が「其角俳諧と芭蕉俳諧との相違」<sup>(12)</sup>で其角句の大きな特徴としてあげられた即興性は、同書においても十分に認められるものであり、笠間愛子氏が「武蔵曲」における芭蕉<sup>(13)</sup>で、同書の其角句に「才気をきかせ、用語で勝負しようとする、ひらめきの句といった特色」を指摘されたように、機知・技巧・即興といった諸点は、伊達に対する好尚とともに、この時点でも明確になっていたのである。とはいえ、7のおおげさで難解な表現も、白魚の繊細なイメージを適切に描こうとする意欲のあらわれと見られ、13なども、大仰で演出過多な表現によって「鉢叩」のイメージを一転させ、遊興に徹する人物造形の意欲をうかがわせるなど、わずかながら、其角句にも芭蕉と共通した姿勢を認めることはできる。対象の本質を冷静に客観的に見つめようとする態度は芭蕉ほど顕著ではないが、これも『みなしくり』<sup>(14)</sup>以後の作品にはしだいにはつきりとあらわれることになる。結局、芭蕉と其角が多くは相違点をもちながら蕉風樹立の過程をともしえたのも、両者がこの一致点をもっていたためであろう。少なくとも、対象をよりの確に表現しようとする方向において両者は共通するものをもっており、これが宗因流の無心所着を超える大きな力となったのである。『むさしふり』の時点では、対象の本質的把握と詩的純化の度合において両者にはなお大きなへだたりが見られ、明確に「ほそみ」とよびうるものを其角句に見いだすのは困難であるが、少なくとも、その萌芽は存しているのである。

以上、『むさしふり』入集発句の検討を通して知りえた点を整理しておく。

○字余りの導入に対しては積極的で、これは漢詩文調と結びつく結果ともなるが、発句のリズムをくずすことには慎重である。

○漢詩文調句の中にも表面的な漢詩文受容は少なくないが、一部の作品には閑寂な詩趣が具現されている。

○閑寂への志向が、芭蕉とその周囲の人々の間で共有されている。

○伊達の側面は、主として其角の志向の反映と見られる。

○芭蕉と其角の相違はこの時点で明確化しているが、共通点もまたうかがわれる。

○談林的な要素も残存する一方で、対象を本質的な次元で把握・表現しようとした句も認められ、いわゆる蕉風が顕在化してきている。この点は、芭蕉句の達成に負うところが大きい。其角や杉風・嵐雪・素堂・才丸らの句にも共通したものが見られ、蕉風が集団のものとしてまとまりつつあることが察せられる。

以上は発句のみの検討による結論であり、さらに連句に関して検討する必要も残されている。また、編者千春の編集意図という問題もあり、これは千春の作品全体から帰納される俳風や俳諧観を明らかにしつつ論じなければならないが、同書入集句だけを

見ても、

14 けふ沙干餌切し舟の刻ヲとふ

15 流石におかし桜折ル下女の武蔵ぶり

16 鳥恨リ桜の敵杉の妻

17 砧ヲ吞涙や卑夫の私語

18 姫の歎ふせごに雪の衣白し

19 大根牛房世ヲすゝぐ也年の淀

20 酒の衛士花木隠レや女守（独吟歌仙立句）

と、14の観念的な句作、16の空想的な擬人法、18の単純な見立てなど、総じて談林的な発想や表現が目立ち、芭蕉・其角らと比較しても、なお多く旧風を引いていることが知られる。もっとも、檀上正孝氏の「芭蕉発句研究(白) むさしふり」<sup>(14)</sup>での御指摘のごとく、15には江戸蕉門の俳風に対する共鳴が認められ、17・19などにも蕉門の作品に共通するものが感じられるなど、千春と蕉門との精神的共鳴が同書成立の基底に存していたであろうことは否定できないが、同書が千春の明確な俳諧観のもとに編まれたとは考えがたい。やはり、編集過程の大部分には其角が関与していたと見られる。なお、千春の入集句には「閑寂」な傾向が少なく、技巧的な表現が多く見られるなど、その俳風が其角のものに近い点も興味深く、ここに千春と其角の提携の一因があったとも想像される。

結局、蕉風の成立過程で『むさしふり』が果たした意義は、対象を本質的な次元で把握・表現しようとする方向において、江戸蕉門が確実に宗因流俳諧を超越しつつあることを示した点にある。

う。その方法論の模索、俳人ごとの新風理解の度合の違い、芭蕉と其角の俳風の本質的な相違などによって、同書が少なからず統一の印象を与えているのは事実であり、芭蕉自身が、貞享二年正月二十八日付の半残宛書簡で「江戸句帳等、なまぎたへなる句、或は云たらぬ句共多見え申候……みなし栗なども、さたのかぎりなる句共多見え申候」と記し、天和期作品の不備を超えることで元禄正風を確立していくのも事実であるが、天和期段階の混沌とした俳壇状況を考慮に入れば、これらによって同書の意義が減ずるわけではない。ともあれ、蕉風俳諧の基本的なあり方が示された点で同書の存在価値はきわめて大きく、それが俳諧の本質を大きく変えるものであったことは認めなければならない。

注(1) 『近世研究と評論』36 平成元・6。

(2) 『芭蕉の世界』(角川書店 昭和60年刊) 所収。

(3) 『虚子の近代』(弘栄堂書店 平成元年刊) 所収。

(4) 『ことばの内なる芭蕉』(未来社 昭和56年刊) 所収。

(5) 『元禄京都俳壇研究』(勉誠社 昭和60年刊) 所収。

(6) 『俳句読本』(雄山閣 昭和63年刊) 所収。

(7) 廣田二郎氏は「俳諧寓言説の超克」(『芭蕉の藝術 その展開と背景』有精堂 昭和43年刊所収)で、「架空の個有名詞を用いることが寓言であるという林注の考え方」の宗因流俳諧に及ぼした影響を指摘されている。また、復本氏

は注(6)の論稿で、同句は七・五・五の構成であり、「月陀斎」ではなく「陀斎」であるとの見解を示され、傾聴すべき説と思われるが、ここでは通説にしたがった。

(8) 芭蕉の本3『蕉風山脈』(角川書店 昭和45年刊) 所収。

(9) 古典俳文学大系『蕉門俳諧集 一』の「隠者鳥」の注には、「ホトトギスのことか。この鳥の初音を聞くと、犬が吠える」と誤を転じて福となすという(『日次紀事』)とある。

(10) 『芭蕉物語』(有斐閣 昭和52年刊) 所収。

(11) 『近世文学論攷 研究と資料』(桜楓社 昭和60年刊) 所収。

(12) 『五元集の研究』(桜楓社 昭和56年刊) 所収。

(13) 『文学研究』33 昭和46・7。

(14) 『俳文芸』6 昭和50・12。

〔付記〕 本稿は、早稲田大学国文学会大会(昭和63・11・27)で口頭発表した内容の一部をもとに、その後の調査・考察を加えてまとめたものである。発表の席上あるいは成稿に際して、多くの方々から御教示・御助言をいただいた。心より御礼申し上げます。なお、成稿後、石川真弘氏の「天和期の蕉風俳諧―『虚栗』の世界―」(『蕉風論考』和泉書院 平成二年刊所収)を読み、「芭蕉周辺の人々」の「艶詩の詩趣詩材」への注目の御指摘など、興味深い点を多々知りえたことも付言しておきたい。